نسقية اللغة ولا محدودية الدلالة

حسين خالفي

اللغة لا تشتمل إلا على المجازات فهي تبدي عكس ما تخفي.[1]
اللغة استعارة كبرى.[2] أ.**إيكو**

إن التعامل مع الاستعارة اللغوية لابد وأن تتم على أساس أنها خاصية بلاغية، تتعلق بالدرجة الأولى باللغة كنظام سيميائي قادر على استيعاب مختلف الأنظمة العلامية الأخرى. والتعبير عنها تعبيرا تداوليا (أو تواصليا)، فلا غرابة في أن ينظر إلى اللغة كاستعارة كبرى في التفكير السيميائي الحديث، ذلك لأن اللغة هي النظام السيميائي الوحيد القادر على الاستعارة لأنظمة لا تعبر عن نفسها بطريقة مباشرة، فهي علامات مجردة تومئ بدلالتها، فتنصهر في اللغة التي تعبر عنها وتستعير لها.

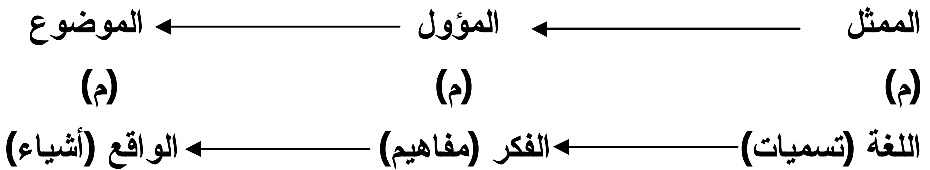
1 – الاستعارة في الدليل والكلمة:

يسمح النظر إلى اللغة كاستعارة كبرى بتحطيم نسقية اللغة، أو بالأحرى تحطيم ثنائية الدليل اللغوي، الذي هو نتاج ارتباط دال (صورة صوتية) ومدلول (مفهوم ذهني)، الذي جسدته اللسانيات البنيوية، فهو (الدليل) ينفتح بالضرورة على طرف ثالث، هو مرجع العلامة اللغوية، ذلك لأنه من غير المنطقي تصور وجود صورة ذهنية دونما إحالة لموجودات خارجية، تعتمد الدوال اللغوية (الصوتية) للتوسط بينها وبين الصورة الذهنية، التي تنطبع في الذهن لمجرد تلقي الأصوات سماعا، فالموجودات الخارجية (المراجع) مضمنة في المدلول، وبالإمكان التعبير عنها بمصطلح المرجع، الذي يعد طرفا مغيبا في تصور **دي سوسور** الثنائي للدليل. ووفق هذا المنظور تغدو الدوال اللغوية استعارة للمراجع الخارجية، نظرا للعلاقة الاعتباطية

بين الدال والمدلول (المتضمن بالضرورة للمرجع)، وهذا ما يمكن معاينته في التصور الفلسفي العام للعلامة عند **بورس**، حيث ينظر إلى العلامة نظرة ثلاثية الأبعاد:

- **ممثل (م) دال، مؤول (م) مدلول، وموضوع (م) مرجع.** وهذا باعتبار أن العلامة – كما عرفها **بورس** هي: «**شيء ما ينوب لشخص ما عن شيء ما، من جهة ما وبصفة ما. فهي توجه لشخص ما بمعنى أنها تخلق في عقل ذلك الشخص علامة معادلة أو ربما علامة أكثر تطور، وهذه العلامة التي تخلقها أسميها مفسرة (مؤول) للعلامة الأولى. إن العلامة تنوب عن شيء ما وهذا الشيء هو موضوعتها.**»[3]

وهذه النظرة الثلاثية لأبعاد العلامة تتلاءم مع العلاقة التفاعلية – أو بالأحرى الاستعارية – القائمة بين اللغة والفكر والواقع:



كما تتلاءم هذه النظرة مع أبعاد – أو وظائف اللغة – اللغة، من حيث هي في الآن نفسه: **تمثيلية، دلالية وتداولية.**

إن النظر إلى اللغة كمجموعة دلائل ثنائية، أي كبنية مغلقة يكتسب قيمته الدلالية من خلال اختلافه عن الدلائل اللغوية الأخرى، يمكن أن يتلاءم مع دراسة اللغة كنظام، حيث يرتبط الدليل الذي يبدو قارا (ثابتا)، واعتباطا، أو ربما ارتباطا استعاريا، باعتبار أن الأصوات منظومة هي استعارة ناقلة لمراجع واقعية لها وجود فعلي، وآخر ذهني، تقوم الذاكرة ببعثه بمجرد أن تنطبع الأصوات في الأذن، فيمنحها الدماغ تفسيرا ما انطلاقا مما سبق وأن خزنه. وفكرة مجاز اللغة – أو استعاريتها – قديمة تحدث عنها **ابن جني** في سياق بحثه في نشأة اللغة، يقول **عبد الجليل منقور:« فبعد طول معاينة للغة يرى ابن جني أن أكثر كلام العرب إنما مجاز، وذلك ناتج عن دوران اللفظ على الألسنة بدلالته المجازية اكتسب سمة الحقيقة. وتلك التراكيب اللغوية التي**

نخالها ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة حقيقية هي في الأصل ذات دلالة مجازية محققة لتلك المعاني التي ذكرنا....[4]

الحديث عن الدليل اللغوي يقودنا إلى الحديث عن الكلمات باعتبار أن الدليل يتعلق بالنظام، أما الكلمة فهي تتعلق بالاستعمال. فالنظام يرتبط باللغة كمؤسسة اجتماعية مشتركة، في حين أن الاستعمال يرتبط بالفرد، الذي يستعمل اللغة (الكلام)، وللعلامات اللغوية خاصية هي بعدها الدلالي، وهو البعد الذي يمنحها القدرة على التحول على مستوى المدلول، لكي يصبح بدوره علامة من نوع آخر، تشير إلى مدلول آخر. وهذا في إطار التحول الدلالي، الذي يتجسد من خلال أنماط المجاز المختلفة.[5] والتحول الدلالي لا يتأتى للعلامة اللغوية معزولة، ومجردة عن السياق الاستعمالي، فللعلامات اللغوية قابلية للدخول في علاقات مكونة جملا، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي بالجمل لكي تكون نصاً.[6]

ويعبر عن التحول في البلاغة الأرسطية بمفهوم النقل أو التغيير، حيث **يعرف أرسطو الاستعارة باعتبارها نقلا أو تغييرا، حيث أنها نقل اسم شيء إلى شيء آخر،** ويمكن أن يفهم من هذا التعريف أن **الاستعارة هي نقل دال إلى دال آخر.**[7]

وفي التراث البلاغي العربي، عبر عبد القاهر الجرجاني عن العلاقة بين الدال والمدلول – في العبارة المجازية – أن هناك انتقالا من المعنى إلى معنى المعنى، وهو انتقال منوط بالمتلقي، ويمكن التمثيل لهذا الانتقال بالشكلنة الآتية:

- **العبارة اللغوية (دال) ← المعنى 1 مدلول ← كثير الرماد ← كثير إضرام النار.**
- **المعنى الأول (دال) ← المعنى الثاني (معنى المعنى): سخي.**[8]

بيد أن الجرجاني يعطينا تفسيرا لعملية التلقي، حيث يكون المتلقي طرفا في عملية صنع النص عن طريق التأويل القائم على الاستدلال العقلي، حيث يربط القارئ بين الدلالة اللغوية والدلالة العقلية. لكنه بالمقابل يغفل الجانب الرئيسي في عملية الانتقال أو التحويل، الذي يقوم به المبدع قبل القارئ، أي أنه يمنحنا تفسيرا لعملية

التلقي (استهلاك العلامة)، دون أن يعطينا تفسيرا لعملية الإبداع (إنتاج العلامة). بمعنى كيف يتسنى للمبدع الانتقال من المعنى إلى معنى المعنى؟ وما هي مسوغات هذا الانتقال؟

يمنحنا **هيلمسلاف** تفسيرا لهذا الانتقال، عندما تحدث عن المعنى باعتباره المادة التي تشتق منه الدلالات، فالدلالة هي شكل لهذا المعنى ومشتقة منه، يطلق على المعنى(التقرير أو الدلالة اللغوية)، ويطلق على الدلالة (معنى المعنى) الإيحاء.[9]

والفرق بين المعنى والدلالة، هو أن المعنى معطى مباشر سابق، فهو ملازم للعلامة اللغوية، وهو مدلولها الثابت نسبيا، في حين أن الدلالة هي المعاني غير المعطاة بشكل مباشر، هي معاني ثانية، أو دلالات مصدرها الثقافة والتاريخ، وهي دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة، والدفع بها إلى تسليم كل دلالاتها.[10]

إن المنطلق في فهم معنى المعنى في العبارة المجازية هو المعنى، فإدراك المعنى ضرورة لإدراك دلالته، التي قد تتسع أو تضيق، أو تخصص أو تعمم، أو تعلو أو تنحط.. وهذا بحسب السياق الاستعمالي الذي ترد فيه، بيد أنه لابد من الإقرار بأن وراء كل دلالة معنى جديد يضاف إلى معنى اللفظ الظاهر (أو معناه الأصلي)،[11] على أن العلاقة بين المعنى والدلالة تنبني على أساس التشابه أو التطابق، والكناية والتمثيل، بين المعنيين الأصلي (الأساسي) ومعنى المعنى (الدلالة). ويحدث أن تتحول هذه الدلالات إلى معاني متى قيدت في المعاجم، التي تبقى مفتوحة لرصد مختلف المعاني التي تضاف إلى معاني الألفاظ الأساسية، لأن السياقات الأساسية للدليل غير مستنفذة، وغير محصورة، نظرا لطبيعة اللغة، التي تتغير وتتطور معانيها باستمرار، فحصر السياقات وتوقف الدلالة لا يكون إلا إذا ماتت اللغة.

وخلاصة القول أن التعامل مع البعد الدلالي للغة، يفرض علينا الخروج اللغوي كنسق سيميائي منفتح، سواء تعلق الأمر بالإنتاج أو الاستهلاك، أي من ناحية الإرسال (الكلام) أو التلقي، فالمتكلم لابد وأن يستثمر المعاني اللغوية لإنتاج دلالات جديدة، لابد

للمتلقي أن يمنحها التأويل والقراءة المناسبين، عن طريق الاستدلال العقلي، حيث يتم الربط بين الدليل اللغوي (المعنى) والدليل العقلي (الدلالة)، وهذا ما يتجسد أكثر ما يتجسد في الكلمة الاستعارية (المجازية)، أي حينما تتجاوز حقيقة الكلمة إلى استعاريتها، ومفهومي الحقيقة والاستعارية في علاقة تجاذب وتبادل، وقد تحدث **ريتشاردز** عن وهم المعنى الحقيقي للكلمات، أو بالأحرى المعنى المطلق للكلمة هو مجرد وهم لا وجود له.[12] وعلى هذا فالكلمات كلها استعارية، كما تحدث **بول ريكور** في هذا السياق عن **الاستعارة الميتة**، حيث يكون للكلمة معنى استعاري ما سرعان ما يصبح معنى حقيقي عندما يتم تداول معناها ليصبح معنى حقيقيا، وميز بينها وبين الاستعارة الحية حيث يعمد مستعملي اللغة إلى إضافة دلالة جديدة للمعنى القديم.

2- الاستعارة في النظم:

يبدو أنه من الصعب إثبات استعارية الكلمة بدراستها في ذاتها، لأن معانيها تبدو أكثر ثباتا واستقرارا، ما يجعلنا نسلم بأنها معان حقيقية، لكن هذه المعاني قد تختل أو تتحول، نظرا لخاصية في الكلمات التي لها قابلية الدخول في علاقات مكونة جملا، ثم قابليتها بعد ذلك للتنامي بالجمل كي تكون نصا، وما دامت تتعلق بالاستعمال فالاستعارة تكون في النظم أو الكتابة،[13] حيث تدخل الكلمات في علاقة مع كلمات أخرى، تتفاعل معها، مايكسبها دلالات جديدة، تتعلق بالسياق الاستعمالي الذي وردت فيه، تحدث **طه عبد الرحمن** عن الاستعارة ورصد لها ثلاثة مبادئ أساسية لفهم وإنتاج الاستعارة، ولتخص هذه المبادئ في ثلاثة موضوعات هي ترجيع المعنى على اللفظ، وترجيع النظم على الإفراد، وترجيح المطابقة على المشابهة، وهي مبادئ قد تهز صرح الدراسات التقليدية للاستعارة لما فيها من تعارض مع البلاغة الأوسطية، من حيث تغليب هذه المبادئ، فأرسطو يجعل الاستعارة مسألة لفظية، ومسألة تحويل أو استبدال للكلمات.[14] في حين أن **طه عبد الرحمن** يغلب المعنى على اللفظ، وهذا لأسباب عديدة، لعل أهمها هو الاهتمام بالأثر الذهني الذي تطبعه الأصوات أو الخطوط (المنطوق أو المكتوب)، وليس بالألفاظ التي هي عبارة عن وعاء للفكر وفي

مذهبه هذا يناقض طه عبد الرحمان حتى أسلافه من البلاغيين العرب وعلى رأسهم **أبو عثمان الجاحظ** الذي جعل المزية للألفاظ بدل المعاني: **« صناعة الكلام نظما أو نثرا إنما في الألفاظ لا في المعاني، وإنما المعاني تبع لها وهي أصل»**[15]

كما قلل **الجاحظ** من شأن المعاني، حينما جعلها مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والقروي والبدوي، ورفع من شأن اللفظ بتخيره مع إقامة الوزن وسهولة المخرج وصحة الطبع وكثرة الماء وجودة السبك، فالشعر صياغة وتضرب من التصوير.[16] وقد شغلت قضية اللفظ والمعنى حيزا كبيرا من التفكير البلاغي القديم، فتراوحت بين ترجيح للفظ أحيانا، وترجيح المعاني أحيانا أخرى، وبين ترجيحهما معا في بعض الأحيان، والحقيقة أن الاستعارة والكلام ككل هو نتاج اتحاد وجهي الدلالة، أي اللفظ (الدال) والمعنى (المدلول) والوجود (الكلام)، وفق قانون المطابقة بدل المشابهة بين الألفاظ وما تعبر عنه، وهذه النظرة التوفيقية لمسها **نصر حامد أبو زيد** عند **عبد القاهر الجرجاني**، يقول: **« وهكذا يتخلص عبد القاهر نهائيا من ثنائية اللفظ والمعنى سواء على مستوى النظم أو على مستوى علاقة الدال والمدلول في الكلمات المفردة، فاللفظ لا يكون لفظا إلا وهو دال على معنى، فإذا تعرى اللفظ من معناه فهو محض صوت لا دلالة فيه، ولا يتصور فيه نظم أو ترتيب.»**[17]

أما المبدأ الثاني فهو ترجيح المطابقة على المشابهة، يناقض طه عبد الرحمان إذ يقول بهذا المبدأ جمهور البلاغيين العرب والغرب معا، فأرسطو يذهب إلى أن إنتاج الاستعارات خاضع لرؤية التشابهات في العالم، وفي البلاغة العربية، نجد أن الجرجاني يجعل من التشبيه أصلا والاستعارة فرعا له، يقول:« **التشبيه كالأصل في الاستعارة وهي تشبيه بالفرع له أو صورة مقتضبة من صورة ...** »[18]، كما أن كتب البلاغة تذهب إلى تعريف الاستعارة بأنها تشبيه حذف أحد طرفيه، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل عن سبب ترجيح طه عبد الرحمان للمطابقة بدل المشابهة ؟

وللإجابة عن هذا التساؤل لابد لنا من النظر إلى العلاقة بين اللغة والفكر مع الواقع، الذي يعد مرجعا مفتوح الدلالات والإيحاءات، وما على الفكر إلا استثمارها

لرسم واقع تخيلي مواز للواقع كما هو، وعليه فلا يمكن إنتاج واستهلاك الخطاب الاستعماري دون عقد وشائج قوية بين الفكر واللغة والواقع، بحيث لا يمكن إدراك هذه العناصر إلا على أساس التطابق فيما بينها.

أما المبدأ الثالث فهو مبدأ ترجيح النظم على الإفراد، فالجرجاني اشتغل كثير على نظرية النظم، التي عرفت اكتمالها على يديه، يرى بأن دلالة اللفظ لا تكون فيه منعزلا، بل تعرف منه في إطار النظم، فلا مزية للفظ دونما نظم والنظم مصطلح جامع يتوخى فيه معاني النحو وأحكامه ووجوهه وفروقه ودلالة اللفظ لا تعرف منه منعزلا، وإنما تعرف منه في إطار النظم الذي لا يعني توالي الألفاظ نطقا أو كتابة كيفما جاء واتفق، بل هو تناسق دلالتها وتلاقي معانيها وتطابقها مع الفكر، والمعنى مرتبط بالنظم، حيث أن إحداث أبسط تغيير في النظم يترتب عنه بالضرورة تغيير في المعنى.[19]

يقودنا مفهوم النظم للحديث عن الخطاب الاستعاري، الذي تحدث عنه **ر.جاكبسون**، فميز بين نوعين من الخطابات هما: الخطاب الاستعاري المتعلق بالشعر، باعتباره أكثر الخطابات اعتمادا على الاستعارة، والخطاب الكنائي المتعلق بالنثر، باعتباره يعتمد على الكنايات أكثر من الاستعارات.[20] بيد أننا قد نسجل بعض الاعتراضات على هذا التصنيف لاعتبارها عديدة، منها: أن خاصية الاستعارة ليست حكرا على الشعر دون النثر، كما أن الكناية ليست حكرا على النثر دون الشعر، فالشعر كما النثر مزيج من الاستعارات والكنايات، وهما خاصية أي إبداع أدبي، مهما اختلف الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص، ومن جهة أخرى فالملاحظ أن الخاصية الاستعارية هي المهيمنة على الخطابات باعتبار أن كل كناية هي استعارة، لأنها تحمل عناصر استعارية، في حين أن ليس كل استعارة كناية[21]، فالكناية تعتمد على نفس آليات الاستعارة، فهي تجمع بين موضوعين أحدهما يكني للآخر، أو يستعير له، ففي كناية **طويل النجاد** استعارت الشاعرة لطول القامة بطول النجاد، فهناك موضوع أول غير مقصود، وموضوع ثان هو المقصود، فكأنما تشبه طول القامة بطول النجاد.

لقد منحنا ر.**جاكبسون** طريقة مثلى للتمييز بين الأدب واللاأدب بالبحث في شعرية النص الأدبي، أي البحث عن العناصر التي تمنح النص أدبيته أو شعريته، وهذا بموازاته أو مقارنته بما هو ليس أدب، يقول: " **ينبغي إذا أردنا تحديد هذا المفهوم (الشعرية) أن نعارضه بما هو ليس شعرا**"[22] ويعطينا مثالا عن هذه الممارسة بأحد المقاطع الشعرية **لبوشكين** عندما يقول**:** " **أتذكر تلك اللحظة الرائعة التي برزت فيها أمامي، كرؤية هاربة مثل عبقرية الجمال الخالص**" ويتحدث **بوشكين** عن المرأة نفسها في رسالة غير محتشمة يقول فيها: " **لقد تمكنت اليوم بعون الله من آنا ميخاييلفوفانا**"[23] فالشعرية تبرز عندما لا يتعلق الأمر بالتواصل بمعناه الضيق، أي حينما نتجاوز اللغة كأداة تبليغ وتواصل إلى أداة جمالية، وهذا يتأتى من خلال تجاوز المعنى كمعطى سابق إلى الدلالة المتجددة في اللغة، وبإمكاننا الاعتماد على هذه الممارسة وتطبيقها على خطاباتنا الأدبية، لملاحظة الفروق بين الخطاب الأدبي الاستعاري، المتجاوز للمعنى إلى **معنى المعنى** لأنه خطاب يتوسل **لغة اللغة**، فرغم أن اللغة في مجملها استعارية، خاصة وأن المبدأ الحاضر دوما في اللغة هو الاستعارة، إلا أن الاستعمال المكثف للعلامات اللغوية يميت استعاريتها، وفي الوقت نفسه الاستعمال هو من يحييها، ويجدد دلالتها من خلال الاستعمال الأدبي المبدع الذي يخلق لغة اللغة، متجاوزا بذلك المعنى إلى معنى المعنى، وهذا لا يتأتى للغة كوحدات معنوية منعزلة، بل يتأتى لها من خلال نظمها مع وحدات أخرى، لتكون جملا ومن الجمل تكون الخطاب، فالسياق الجملي والخطابي يسمح للوحدات اللغوية بالتفاعل فيما بينها، ويسمح بتجديد معانيها كلما تجدد السياق الاستعمالي للكلمات، وما دامت السياقات غير مستنفذة، فكذلك الدلالات، ولذلك تبقى المعاجم مفتوحة لاستقبال المعاني الجديدة، إن الحديث عن الدلالة هو حديث عن الجانب المتحول في اللغة مقابل الجانب الثابت فيها، فالمتحول هو الدلالة والمدلول غير الثابت، أما الثابت فهو النظام.

واللغة نظام تتضافر فيه جملة من الأنظمة الفرعية: كنظام البنى الصوتية، ونظام البنى التركيبية، ونظام البنى المعجمية، ونظام البنى الدلالية، وهذا ضمن نسق

محكم أطلق عليه العلماء مصطلح النحو الكلي UNIVERSAL GRAMMAR، وهي مجموع مستويات اللغة وفيها يمكن أن نميز الثابت والمتحول في اللغة، وفيما يأتي جدول توضيحي لهذه المستويات:

علامة Traits	وصف الوحدات الصوتية القاعدية Phonétique
الصواتم، الفونيمات Phonèmes	علم الأصوات Phonologie دراسة دور الأصوات في النظام اللغوي
المقاطع الصوتية	علم الصرف/ المورفولوجيا Morphologie دراسة البنى الصرفية للكلمات
الجملة Proposition	الدلالة Sémantique دراسة المعنى والدلالة
الجمل Phrases	دراسة النظم/النحو Syntaxe دراسة النحو والعلاقات بين الأشكال المكونة للجملة
الملفوظ، الحديث، الخطاب Enoncés	التلفظ والتداول Enonciation et Pragmatique دراسة طرف الإنتاج والمعرفة اللغوية لدى المتلفظ في إطار سياق معطى.[24]

فالثابت هو الأصوات والصرف والنحو في اللغة، أما المتحول فهو المبحث الدلالي المتعلق بالكلمات في إطار الجملة والخطاب حيث تدخل في علاقة مع كلمات أخرى، تغير وتعقد من دلالة الكلمات لهذا فالمبحث الدلالي ترك جانبا ولم يخض فيه علم اللغة لاعتبارات خاصة بمنهج اللسانيات البنيوية، وأخرى خاصة بالمادة المدروسة في حد ذاتها، وهي المعنى الغير قابل للتجريب.

لاشك أن التحول الدلالي للغة هو نتيجة الاستعمال الاستعاري للغة، فالإبداع الأدبي هو استعارة لأنه تجاوز وخروج عن المألوف، كما تبين بأن النظريات الألسنية ونظريات تحليل الخطاب، ذات المنطلق البنيوي عجزت عن الفصل في مسألة

الاستعارة، وهي الاشكالية التي لمسناها حتى في آخر الإصدارات المتناولة للمسألة، ففي كتاب " **عنف اللغة" لجان جاك لوسوكل،** الذي **ترجمه د.محمد بدوي سنة 2005**، يتناول الكاتب إشكالية الاستعارة في حديثه عن **نظرية المتبقي**، والمقصود بمفهوم المتبقي هو تلك الجوانب التي عجزت عنها النظريات الألسنية ونظريات تحليل الخطاب، وهذا المتبقي هو نفسه الاستعارة التي لازالت تنتظر الكشف عن أسرارها وخباياها، التي هي في الأصل خبايا اللغة والخطاب[25].

نستنتج مما سبق أنه لا مجال للشك بأن الاستعارة خاصية خطابية تتعلق بالنظم والكتابة، لذلك فلابد من دراستها وفق الآليات المنهجية لتحليل الخطاب، الذي عد بلاغة جديدة ونقدا جديدا، أكثر علمية وعقلنة.

4- الاستعارة وتحليل الخطاب

تستمد مناهج تحليل الخطاب مبادئها الأولية من اللسانيات البنيوية، التي أرسى لها عالم اللسانيات **دي سوسور،** والتي تفرغت فيما بعد إلى عدة فروع، منها: **اللسانيات التلفظية** التي أصبحت منطلقا مهما لبحوث التداولية والسيميائيات السردية، وغيرهما من المناهج، التي تبحث عن إشكالية المعنى والدلالة، وهذا بتأثير من فلسفة اللغة أثارت مسألة المعنى ومن بعده التأويل، خاصة بعدما أصبح التحليل ينصب على الخطاب الأدبي حيث تتعقد الدلالة.

يرمي تحليل الخطاب إلى إعطاء النص قراءة مضبوطة يمكن أن يتفق عليها عدد كبير من القراء، وهذا بالإمساك أولا بمقاصد الكاتب البلاغية، ثم بالمقاصد الأخرى التي تخرج من يد الكاتب إلى يد القارئ، الذي يقوم بعملية التفكيك والتركيب أي **الهدبنة Déconstruction**[26] قصد الكشف عن بينة النص بإنتاج بنية أخرى قابلة للاختراق والتجاوز دائما، فالغاية إذن من تحليل الخطاب هي الوقوف على دلالات النص الأكثر عمقا.

إن المنطلق في تحليل الخطاب هو دائما اللغة، مع اختلاف في زاوية النظر إلى اللغة من حيث هي إنتاج أو بنية أو مرجع أو استهلاك، وهذا بحسب وظائف اللغة، فانطلاقا من وظائف اللغة الستة التي وضعها **ر.جاكبسون**:

مرجعية

انفعالية ------------ شعرية ----------- إيعائية

لغوية شارحة

يصف **سلدن** هذه بالوظائف لتمثيل النظريات الأدبية عبر التاريخ على النحو الآتي:

الماركسية

الرومانسية-------الشكلانية -------- المتجهة إلى القارئ[27]

البنيوية

وهذه الترسيمة يمكن أن نفرزها بترسيمة ثالثة توضيحية:

المجتمع (المرجع)

الكاتب -------- الشعرية --------القارئ (التلقي)

(النقد النفسي) البنية النصية

تمثل المرحلة الأخيرة أهم المراحل منظرا للأهمية التي يمثلها القارئ بالنسبة للخطاب الإستعاري (الإيحائي)، فالقارئ هو من يكتب النص، وذلك بإعادة تركيب وتأويل المعاني الواردة فيه، لهذا أعلن **ر. بارث** عن **موت المؤلف** لأن هذا - كما يقول **آلان برون** – يحقق أدبية النص، وأدبيته مستمدة من انفتاحه على عدة تأويلات، ومستقبل أي نص وحياته تتوقف على مدى قدراته على تقبل إعادة التأويل.[28] وتتيح لنا نظرية التلقي التعامل مع جميع النظريات الأخرى، فتعامل القارئ يكون انطلاقا من البنية النصية، وفق مبدأ المحايثة، حيث ينظر إلى توليد الدلالة داخل النص، الذي يتحدد كفاصل بين ثنائية الحياة والموت، وهي ثنائية تتحكم في كل البنى السردية، القائمة دوما على منطق صدامي تناظري، ينتهي بالضرورة إلى ثنائية الحياة والموت.

ومبدأ المحايثة يعطي الانطباع بأن التعامل مع النص سيكون على أساس أن النص بنية مغلقة ومنتهية، بحيث يمكننا معرفة كيف تنتهي الرواية قبل أن تبدأ بطرح الأحداث التي تدور في الفاصل بين الولادة والموت، وعليه ستكون الرواية عبارة عن إنزياحات تؤكد يقينية الحلقة الموضوعاتية (حياة/موت)، وموضوعاته لا تخرج عن طابع اللعب على المتعارضين:

(فضيلة/رذيلة، حب/كراهية، مديح/نقد ...).[29]

ورغم الحكم على النص بأنه بنية منغلقة ومنتهية، إلا أن الوصول إلى الحلقة الموضوعاتية حياة/موت، يمر عبر عدة حلقات موضوعاتية تمثل تمفصلات النص، الذي ينمو ويتطور وفق هذه الحلقات الموضوعاتية، التي تقود دائما إلى الحلقة الموضوعاتية السالفة الذكر، إن النص/البنية المغلقة والمنتهية، التي تحدثت عنه **ج. كريستيفا** في أعمالها النقدية، خاصة في مقالها المرسوم بالنص المغلق، كما طبقه أ.ج. **قريماس** في أعماله النقدية التطبيقية، مثل عمليه " **موباسان: سيميائيات النص**" وعمله :"**الوصف والسردية في الخيط لجي دي موباسان** " حيث يحقق **قريماس** ثنائية النص / القارئ بامتياز كبير، ويعد بذلك قارئ أنموذجا لأنه استطاع ربما للرمة الأولى التي يحدث لنا فيها الانطباع بأن تحليل النص الأدبي يشبه الأعمال التطبيقية العلمية في الفيزيولوجيا أو علم التشريح مثلا، إن النسيج السردي يبسط يثبت على ورقة كما لو أنه مشدود بالدبابيس ويحكي كل ماله من ليفات وعروق، وشبكات خفية.[30] فالمقصود بالانتهاء والانغلاق، هو انغلاق الرواية كحكاية وكبناء، وكفعل أدبي أو كخطاب أو كدليل خاضع للممارسة الاجتماعية حين الكتابة ويخضع لها أثناء عملية القراءة التي تبني دلاليته انطلاقا من موقعها، فالدلالة تنشأ من خلال جدلية بين النص والقارئ، لا في النص معزولا، ولا في المؤلف على حد تعبير **م.ريفاتير.**[31] وهي الفكرة ذاتها التي دافعت عنها مدرسة **كونسطانس الألمانية** من خلال تأكيدها على دور القارئ المتلقي في بناء النص وإنتاج دلالته.[32]

يلاحظ **د. أحمد يوسف** بأن القراءة النسقية التي اختارت مبدأ المحايثة ضمن منهجها التصوري آلت إلى مأزق النص، فالنص ليست نسقا مغلقا وإن كان قد من كيان لغوي فيسظل نسقا مفتوحا مليئا بالفجوات والثغرات وهذا سر جماليته وأساس أدبيته، بل إن شعرية الغياب وجمالية الفراغ الباني تشكلان قوامه الجوهري.[33]
ضروري إذن النظر إلى القارئ الذي ينظر إلى النص كنسق مفتوح يحاول سد الفجوات والثغرات التي يتركها الكاتب للقارئ فالكاتب لا يقول كل شيء لكنه يترك مجالا واسعا للقارئ الذي يساهم في بناء دلالية النص، ويسمح له مبدأ المحايثة من التعامل مع دلالية النص الداخلية التي تغدو تأويلا في إطار المحايثة التي هي رسم لحدود ومسافات التأويل.

5- السرد والوصف وموقع الخطاب الاستعاري:

الغالب على دراسات السيميائيات السردية أنها تشتغل أكثر على السرد، والأفعال السردية دون الوصف، أي تشتغل على التحليل الصيغي بدل التحليل الهيئاتي، وهذا باعتبار أن الخطاب الأدبي هو تقاطع للمكون السردي والمكون الخطابي لتنظيم مدلولية نص ما، والتوجه إلى التحليل الصيغي راجع إلى طبيعة النصوص المدروسة، وخصائصها الفنية التي تتلاءم والدراسة السردية(الرواية والقصة القصيرة) وكذلك يرجع إلى ما ورثته السيميائيات السردية من البنيوية، وما ورثته عن الشكلانية الروسية. وإثارة مسألة الوصف في هذا المقام يعود أساسا إلى أن الخطاب الاستعاري هو خطاب وصفي بالدرجة الأولى، فالوصف هو وحده الكفيل بإظهار استعارية الخطاب، ووظيفته تتجاوز الوظيفة الجمالية، أو وظيفة المحاكاة والإحالة على الواقع أو المرجع،[34] ليصوغ خطابا تخييليا مفارقا للواقع، رغم أنه يغترف عناصره منه، فهو خطاب الوجود الممكن، ولا يمكن فهم هذا إلا بفهم آلية الاستعارة التي تجمع بين موضوعين واقعيين، تصوغ منهما موضوعا ثالثا تخييليا. وقولنا بأن الخطاب الاستعاري خطاب واصف، لا يعني أنه يتنافى مع كونه سردا، فالسرد وصف أيضا، لأنه يمنح حركية وتطورا للوصف داخل النص، فالأعمال المنوطة بالعوامل داخل

النص، تشكل أوصافا الشخصيات داخل الخطاب، ولأن الخطاب الاستعاري واصف فهو تصويري أو تمثيلي فهو أيقون للفكر والواقع معا، فهو مطابق للفكر أو يوهم بهذا، لكنه مشكل للواقع ومتشكل منه.

6- وظيفة الخطاب الاستعاري

تمكن إبتكارية أي نص لغوي، مهما كان نوعه أو جنسه الأدبي في أنه تصوير وتخييل إبداعي، يختلف عن غيره من النصوص في نقله لحقيقة أو واقعة ما، نقلا مختلفا عن الواقع وعن غيره من النصوص. قد يتجاوز فيه الكاتب حدود العقل والمنطق ليلامس حدود الوهم أحيانا كثيرة، خاصة وأن فعل الكتابة يرتبط دائما ويفسر على أساس أنه يتم في لحظات الإلهام وغياب الوعي لكن:**« مهما تباعد التخيل عن الواقع ومهما ابتكر أشكالا وصورا خيالية لا وجود لها في عالم الحس، فإنه لا يمكن أن يبتكر شيئا لم يؤدي إليه الحس بنحو من الأنحاء . فقد يشكل التخيل عالما لا حقيقة له، وقد يصل إلى عالم متسامي بعيد كل البعد عن المادة، ولكن ذلك العالم – في النهاية – لا يمكن صياغته أو تشكيله أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل . ومن هنا كان الإنسان لا يتخيل الأشياء التي لا يعرفها إلا عن طريق ما يعرفه من مدركات الحس المألوفة لديه.»**[35] بإمكاننا إذن النظر إلى الفعل التخيلي في علاقته بالواقع كمرجع، على أنه تناص لذلك الواقع، فالكاتب يودع نصه التخيلي عناصر واقعية سابقة الوجود، مرت عليه من قبل وتعرف عليها سلفا، فيوظفها لخلق صورة جديدة لها دلالة جديدة، انطلاقا من عناصر الواقع التي يأخذ منها الكاتب ليرسم صورة غير حاضرة في مجال رؤيته وإحساسه المباشر، بل هي مدركات وصور عقلية، يودعها الإنسان في اللغة والكلام الذي يتلفظ به. ولتقريب هذه الرؤية أكثر نضرب لها مثالا بأفلام الخيال العلمي، التي تعد خطابات تصويرية أيقونية، تعتمد على التخييل في مجال الصورة، حيث يعمد صناع هذه الأفلام إلى توظيف أكبر قدر من الخيال لتحقيق أكبر قدر من العلمية، حيث أن العديد من هذه الصور المتخيلة التي تبدو مستحيلة التحقق، قد تتحقق بالفعل، ذلك لأنها تبني الممكن على ما هو موجود. والفرق بين الأيقونة الصورة

والأيقونة اللغوية، هي أن الأولى بصرية، بمعنى أنها خطاب بصري، في حين أن الثاني يعتمد على أيقونية اللغة، التي تدرك معانيها بطريقة عقلية. ومع ذلك فكلاهما تصوير. وقديما تحدث الجاحظ عن الشعر قائلا:« **إنما الشعر صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير**» وقد لاحظ **د.جابر عصفور** أن الجاحظ قد أدرك فهما خاصا للتصوير أكثر تطورا، لأنه يكشف عن ثلاثة مبادئ يرسو عليها التصوير. أول هذه المبادئ هي أن للشعر أسلوبا خاصا في صياغة الأفكار أو المعاني وهو أسلوب يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقف من المواقف. وثاني هذه المبادئ أن أسلوب الشعر في الصيغة يقوم في جانب كبير من جوانبه على تقديم المعنى بطريقة حسية، أي يترادف التصوير مع ما نسميه بالتجسيم أو (تجاوزا الأيقونة)، وثالث هذه المبادئ أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم، ومشابها له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي...[36] وبالتالي سنكون إزاء وعي مبكر لما يطلق عليه حديثا بالأيقونة، بل ربما أكثر تطورا منه، فالتصوير يتعلق بتقديم المعنى بطريقة حسية أين يغدو قرينا للرسم والتجسيم، في حين أن الأيقون يكاد يكون ملازما للخطابات البصرية دون الخطابات المعنوية، التي تشتغل على اللغة من خلال استعمالها في النصوص الأدبية، التي تكتسب من خلال فعل التصوير صفة اللوحة الزيتية، التي لا يمكن رأيتها بالعين لكن بالعقل.

يمكننا التمثيل للأيقونين البصرية والمعنوية من خلال نموذجين لهما، هما الفيلم السينمائي الذي يعتمد على خطاب الصورة وعلى المشاهد التصويرية، التي يمكن تلقيها بصريا، تحرمنا من متعة التلقي المعنوي للحكاية أو الخطاب الشفوي الذي يمنحنا متعة بناء المشاهد التخيلية، التي يطلقها الحكواتي ليتلقفها المتلقي ويبني مشاهدها بنفسه. ورغم العلاقة الوطيدة بين الأيقونين، ورغم أننا نعيش في حضارة الصورة والاستهلاك السريع، إلا أن الأيقون اللغوي يبقى ذا مكانة نظرا لعلاقته المحورية مع باقي الخطابات الأخرى. إن التصوير عبر الخطاب الاستعاري ليس محاكاة للواقع، كما ذهب أرسطو، الذي: **«في بحثه في علاقة الشعر بالواقع يجيب إنه محاكاة لذلك الواقع (....) وأفلاطون يرى هذه المحاكاة مرآوية، بينما يذهب أرسطو إلى القول**

بأنها محاكاة تفضل الواقع.»[37] فالتصوير هو نتاج رؤيا، وتفاعل الذات مع الواقع لإنتاج واقع متعال، أو نموذج مثالي للواقع لأنه ينقل الواقع ليس كما هو موجود، لكن كما يجب أن يكون، فهو نوع من الاستشراف الذي يقوم به الإبداع.

تتطلب الخطابات الاستعارية قراءة تأويلية تتجاوز المعاني القارة في اللغة إلى دلالتها، والتأويل لا يتعلق بالقارئ فقط، بل هو أكثر تعلقا بالمؤلف الذي يؤول عناصر الواقع، لينعكس تأويله في الخطاب اللغوي، ليأتي فيما بعد دور القارئ الذي يؤول النص كعلامة سيميائية تصويرية قد تنفتح على عدة قراءات، وهذا تبعا لانفتاح الواقع والفكر واللغة.

7- مشكلات الخطاب الاستعاري:

يحتاج الخطاب الاستعاري إلى قراءة تأويلية، ذلك لأنه بالأساس نتاج عمل تأويلي للواقع، فهو مزيج للواقعي مع الغرائبي أو (المجازي). وهو رؤية منحرفة للواقع تفككه وتعيد تشكيله وفقها، والمجاز رؤية منحرفة للدلالة، والجدل قائم بينها.[38] وبهذه الطريقة نكون أمام خطاب استعاري تخيلي، توجده اللغة من خلال إعادة تشكيل عناصر الواقع، راسمة بذالك صورة أيقونية تخلق موضوعها بنفسها. فمثلا في قصة «وللضفادع حكمة، للقاص السعيد بوطاجين[39]، عندما نقرأ النص نخرج في الأخير بصورة أو مشهد أيقوني، مشهد الكاتب (الذي تمثله الأنا الساردة) قابعا وراء وكتبة يستمع إلى صوت الطبيعة (يمثله نقيق الضفادع) يخترق سمعه، ويملأ حواسه، فيطلق عنان ذاكرته مستحضرا صوت الصبا، مستمعا لصوت ذلك الطفل الصغير القابع – دوما – بداخله المندمج مع صوت الطبيعة ذاك، الذي طالما دعاه ولازال إلى العودة إلى الطبيعة وإلى الإنسان، جاعلا من الشخوص التي رافقت صباه (الجد والجدة، الأولياء الصالحين كسليمان البوهالي ...) رموزا للحكمة الإنسانية.

تبدو استعارية القصة ابتدأ من عنوانها الاستعاري (وللضفادع حكمة) وتكمن استعارية العنوان في أن الكاتب استعار الحكمة للضفادع من الإنسان، وهي **استعارة متشبعة: Une métaphore filée** والاستعارة المتشبعة هي استعارة ممتدة أو ممططة، تتطور بعدة كلمات على طول الجملة أو النص. وقصد وضع إطار تخيلي للنص الاستعاري لابد أولا من ضبط التشعب المتحكم في نمو النص، ونمو دلالته. فهذا التشعب لا يكون فوضويا، وإنما ينظم عن طريق الترابط الناتج عن الرسوم والحمول (الكناية والمجاز) فالترابط والتشعب عمليتان متكاملتان وشاملتان لكل الأنظمة التعبيرية الرمزية والعمليات المعرفية التي هي غير لسانية.[40]

وقصد ضبط هذا التشعب في النص وللضفادع حكمة، انطلقنا من سيمياء العنوان الاستعاري، وحاولنا ربطه بالمتن من خلال التحليل في المكون الخطابي للنص

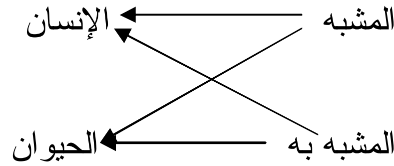
(الشخصيات، الزمن والمكان) وكذا التذييلات (الترفيل) في علاقاتها بالزمان والمكان وإثبات استعاريتها وبالتالي استعارية القصة ككل.

العنوان هو واجهة القصة، وفي أحيان كثيرة هو قصة متقدمة، قد تشير وتمهل مباشرة للمتن، وقد يكون مضللا حيث يكون أكبر من القصة وعموما فالعنوان فيه دائما نوع من الإثارة التي تذكي فضول القارئ وتدفعه إلى قراءة المتن لذلك فأغلب المؤلفين يسعون إلى تمحيص واختيار العنوان الأكثر إثارة والأكثر تعلقا بالمتن القصصي، لهذا نجد أن أغلب العناوين الاستعارية تتجاوز اللغة التقريرية المباشرة إلى لغة اللغة(اللغة الإيحائية) وعلى القارئ أن يكتشف العلاقة بين العنوان كواجهة (قد لا تتجاوز طابع التجارية بحتة) والمتن مهما بعدت فهناك علاقة ما بيتهما خاصة وأنه قد لوحظ انفتاح بعض الأعمال الروائية والقصصية المغاربية على بلاغة جديدة يهيمن من خلالها ماهو شعري وعجائبي على ما هو سردي ووقائعي.[41]

والعلاقة بين العنوان والمتن في القصة (وللضفادع حكمة) تمكن في أن الضفادع التي وصفها الكاتب بالحكمة لها حضور في متن القصة، صانعا شعرية القص، حيث يتردد النقيق كلازمة شعرية يواكب حركية القص، وهذا مايعطينا الانطباع بأن نقيق الضفادع ما هو سوى صوت الطبيعة الحكيمة من خلال كل كائناتها والكاتب إذ يفعل هذا يستحضر نصا آخر، قد يعد من مشكلات القصة، هو مسرحية الضفادع لأرسطو فان[42]، فكلاهما وظف نقيق الضفادع كصوت للطبيعة يدعو الإنسان إلى العودة إلى رحم الطبيعة، والرضوخ لسلطانها، حيث يجد الحكمة الحقيقية.

إن مثل هذا العنوان فيه من الاندهاش والأغراء والتشويش، حيث يجمع بين الوضوح والغموض في آن واحد، لذلك نجده منفتحا على لا نهائية اللغة، بحيث نجده ينزع إلى إخفاء المعنى والكشف عنه في آن واحد، وهذا لا يتأتى للعنوان إلا بفضل نظامه الاستعاري[43]، حيث يمكننا الاكتفاء فقط بالمعنى الحرفي والحقيقي، دون البحث في دلالته المستجدة. فلو توقفنا عند المعنى الحرفي فإننا سنجد الضفادع هي فعلا كائنات حكيمة، لأنها بنقيقها ذاك تمارس شعيرة من الشعائر الدينية، فهي تسبح لله

سبحانه وتعالى، فهي كائنات تسامت بغريزتها على الإنسان بعقله وأصبحت أحكم منه. وانطلاقا من هذا نفهم لماذا حدث هذا القلب الاستعاري بين المشبه (الضفدع) والمشبه به (الإنسان). الغالب أن الاستعارة هي إلحاق الأضعف بالأقوى على وجه التسوية بينهما[44]، في أنه حدث العكس في هذه الاستعارة حيث ألحق الأقوى بالأضعف (الإنسان/الضفدع، الغريزة/العقل....)، لكن هذا غير مهم مادامت الاستعارة تساوي وتطابق بين علامتين: إنسان/حيوان ومثل هذه الاستعارة ليست غريبا على الأدب العربي، فقد استعملها ابن المقفع في كليلة ودمنة حيث رمز بالحيوانات التي يستعير لها صفات بشرية إلى البشر، مع العناية بما يتلاءم وصفات الحيوانات المرموز بها مما يجعل طرفي الاستعارة يتناوبان الموقع الشيء الذي يظهرهما متطابقين:



ومثل هذا الاستعارات لها حضور في القرآن الكريم، ومنه استمدت، لأنه نص محوري في الحضارة العربية الإسلامية، التي هي حضارة النص.[45] يتسنى لنا كقراء حينما نعود إلى مشكّلات النص فهم الخطاب الاستعاري فهما مناسبا سننتقل من المعجم الذي لن يفيدنا إلا بالمعاني المعطاة سلفا، ولن تسعفنا بالدلالات التي يشحنها بها النظم (الكتابة) لذلك فلابد من الانتقال من البحث في المعجم إلى البحث في الموسوعة للنظر في مشكّلات الخطاب، خاصة وأنه يستحضر شبكة من النصوص التي تشكله في الخفاء، فهنالك دائما نصوص غائبة تشكل النص، وهذه النظرة إلى النص ما هي إلا: **"تقصي المحددات العميقة التي جعلت فكرة ما ممكنة في إنتاج معين. إنها طريقة في البحث تعمل على تحديد في المجال الثقافي المعرفي الذي انبنى على أساسه الواقع الاجتماعي والفكري موضوع الدراسة".**[46]

تعد مشكّلات الأنماط الأدبية العربية مسألة مفصول فيها، سواء من حيث الأشكال أم المضامين فمن حيث هي أشكال أو بالأحرى أجناسا أدبية متطورة على

النصوص المحورية للحضارة العربية والملاحم والمسرحيات... الرواية التي قال عنها **جورج لوكاتش** أنها ملحمة العصر البورجوازي، لها ملامح الملحمة الشيء الذي دفع بلوكاتش لأن يقول عنها أنها سليلة الملحمة. وهي نفس الدوافع **ج. كريستيفا** لأن تبحث عن أصول هذا الجنس الأدبي في النصوص المحورية الغربية كالملحمة والأسطورة والكرنفال... لهذا تجدنا نتساءل في هذا المقام عن النصوص المحورية التي تصنع **إديولوجيم ن**صوصنا القصصية والروائية، وهذا من خلال البحث في مشكّلات النص.

وقد لاحظنا من خلال نص وللضفادع حكمة أنه يستحضر من خلال عنوانه ولازمته مسرحية الضفادع، كما أنه يستحضر القرآن الكريم، فهنالك تجاذب في مشكلات النص بين النصوص المحورية للحضارة الغربية ممثلة في المسرحية مع النص المحوري للحضارة العربية ممثلا في القرآن الكريم، لكننا مبدئيا نرجح حضور النص الثاني (أي القران الكريم) أكثر من المسرحية، لاعتبارات عديدة لعل أهمها على الإطلاق هي اللغة التي كتب بها نص وللضفادع حكمة فهي لغة شحنها القرآن الكريم، كما أننا نسجل حضورا للتراث الثقافي الشعبي في القصة، من خلال الخرافة الشعبية مجسدة في شخصية سليمان البوهالي ذلك الولي الصالح الذي تحدثت عنه القصة كأب للضفادع، وهي شخصية تتعلق بالمخيال الشعبي الذي يصنع استعاريته وغرائبيته التي تصب في إثبات استعارية العنوان وامتداده على طول القصة، فمن خلال اسم العلم سليمان البوهالي نلمس تعلق القصة بالقران الكريم وبالمخيال الشعبي، فسليمان قد تحيلنا على قصة سيدنا **سليمان عليه السلام** الذي كانت له معجزة التحدث ومخاطبة وفهم الحيوانات والتحكم فيها. وكذلك سليمان البوهالي أبو الضفادع التي تقرا وتسبح للخلق جل جلاله. إما الكنية أو النسبة (البوهالي) فهي تتعلق بالمخيال الشعبي الجزائري حيث منحت الشخصية وصفا لصيقا بها، يتعلق بطبعها وطريقة تعاملها مع الناس، أو طريقة لبسها ومظهرها الخارجي ككل فوصف البوهالي هو اشتقاق شعبي وتصحيف عامي لكلمة بهلول، التي تطلق عادة على إنسان تبدو عليه ملامح الغباء والشذوذ الاجتماعي، والتي تظهر في تصرفاته وطريقة كلامه أو لبسه... فيبدو

مضحكا إلا أنه قد يخفي عكس ما يظهر، ونخلص في الأخير إلى أن شخصية سليمان البوهالي تحمل قيم الخير والشر معا، فهو متعالي ووضيع في الآن نفسه، هو نبي وإنسان، وبالتالي فهو يحيل إحالة مزدوجة إلى النبي سليمان عليه السلام وإلى الكاتب بوطاجين أي أنه يحيل على الماضي والحاضر والمستقبل في آن واحد، وبين النبي والولي الصالح والكاتب رسالة الحفاظ على الإنسان وقيادته نحو الحكمة، وهي رسالة القران الكريم.

وخلاصة القول إن النسق السيميائي للخطاب الاستعاري بطبيعته نسقا مفتوحا على القراءة والتأويل وبناء الدلالة، وهي قراءات تفرضها البنية النصية وتتعلق بالكاتب والقارئ معا، فحينما نؤول خطابا استعاريا فإننا نحاول تفكيكه ومحاولة بنائه من جديد، وفي هذه العملية نحاول اقتفاء أثر الكاتب الذي أوّل عناصر الواقع كنسق **سيمياثقافي** يخضع نسيج النص ويمنحه دلالة ما، سوف ترتبط بهذا النسق، الذي يمثل موسوعة للخطابات الاستعارية التي يفترض أن تكون مشتركة بين القارئ والكاتب حتى يتم التواصل الجمالي.

الإحالات:

---

1 - ا.ايكو، التأويل بين السيميائية والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط1، 2000، .15.14

2 - ج.ج.لوسركل، عنف اللغة، تروتح: د.محمد بدوي، المنظمة العربية للترجمة،ط1،ماي 2005، لبنان، ص.269.

3 - مدخل إلى السيميوطيقا: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية. 1986. ص.

4 - عبد الجليل منقور، علم الدلالة: أصوله ومباحثه في التراث العربي، موقع اتحد الكتاب العرب على شبكة الانترنيت: www.awu-dam.org.

5 - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الطبعة الخامسة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص ص.88.87.86.

6 - نفس المرجع، نفس الصفحة.

7 - عمر أوكان، أرسطو والاستعارة، مجلة فكر ونقد، السنة الثانية، العدد 17، مارس 1999، دار النشر المغربية، ص.108.

8- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة والیات التأويل، ص.87.

9 - ينظر فرانسوا راسيتي، المعنى بين الذاتية والموضوعية، تر: سعيد بنكراد، مجلة علامات، موقع سعيد بنكراد على شبكة الانترنيت: www.saidbenkard.free.fr.

10- ينظر المرجع نفسه.

11 - وضعنا جملة: المعنى الأصلي الذي يمكن أن نعبر عنه بالمعنى الأساسي أو الإصلاحي. بين قوسين.لأننا نعتقد أنه لا وجود لمعنى أصلي أو أساسي للكلمة باعتبار التغيرات الحاصلة لمعاني الكلمات، وهذا ما يمكن أن نمثل له بالمعاجم التي تعطي معادن عديدة للكلمات بحسب السياق الذي قد ترد فيه، لكن هناك دائما علاقة ما بين هذه الدلالات وهي أنها مشتقة من المعنى السابق اشتقاقا استعاريا. وهذا ما يظهر في المشترك اللفظي.

12- ريتشارد واوجدن، فلسفة البلاغة، تر: ناصر حلاوي وسعيد الغانم، مجلة العرب والفكر العالمي، العددان: 13- 14، ربيع 1991، ص.09.

13- يتحدث ج. لويس بورغيت في حوار له مع ج. شاربونيه، اقتبسه جيرار جينيت في مقال "البلاغة المقيدة"، يتحدث شاربونييه عن الاستعارة كمقابل للكتابة، وهذا نص الحوار:
ج.ش: قبل ثلاث أو أربع سنوات، كانت المجلات، المقالات والمحاولات مليئة بكلمة الاستعارة، البلاغة المقيدة، تر: الصديق بوعلام، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد السابع، مركز الإنماء القومي، صيف 1989، ص.53.

14- ريتشارد، فلسفة البلاغة، ص.38.

15- عبد الرحمن بن خلدون، المقدمة، دار الكتاب اللبناني، ط2، بيروت، 1979، ص. 1110

16- أبو عثمان الجاحظ، كتاب الحيوان، الجزء الأول، تر: عبد السلام هارون، 1969، ص..280.281.

17- نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وآليات التأويل، ص..176.

18- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، السلسلة الأدبية للأنيس، موفم للطبع والنشر، الجزائر 1991، ص..853.

19- نفس المرجع، ص..93.

20- رومان جاكسون، قضايا الشعرية، تر: مبارك حنون ومحمد الوالي، دار توبوتال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص .108.

21- ينظر محمد الصغير بناني، فك الإسار في شعر الهزار: تحليل بلاغي وأسلوبي، منشورات الحكمة، ص..30.

22- ر. جاكبسون، قضايا الشعرية، ص..13.

23- نفس المرجع، نفس الصفحة.

24- Herniette Gesundhayt, Les Grandes Courants De Linguistique, WWW.Linguistiques.com.2003.

25- ج.ج. لوسركل، عنف اللغة، تر: محمد بدوي، ص.269.

26- DECONSTRUCTION: الهدبنة، انظر السعيد بوطاجين، الاشتغال العاملي، نشر رابطة كتاب الاختلاف، ط1. أكتوبر 2000، ص.166.

27- ينظر بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، ط1. 2001، المركز الثقافي العربي، ص. 20.

28- فانسون جوف، رولان بارث والأدب، تر. محمد سويتري، إفريقيا المشرق، ط1، 1994، ص.79.

29- ج. كريستفيا .علم النص. تر. فريد الزاهي. دار توبوقال للنشر. الدار البيضاء. ص.07

30- ج. ك. كوكي، السميائية: مدرسة باريس، تر. رشيد بن مالك، نشر دار الغرب، 2003. ص.177

31- ر.بارث وآخرون، الأدب والواقع، تر. عبد الجليل الازدي ومحمد معتصم، منشورات الاختلاف بترخيص من منشورات عيون، ط2. 2003. ص.45.

32-أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر، الجزء الثاني، ط 2002 /2001، ص.238.

33- نفس المرجع، ص. .236

34- ينظر ر. بارث وآخرون، الأدب والواقع، ص.37 وص..45

35- جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، دار الكتاب المصري، ط1، 2003، ص..40

36- نفس المرجع، ص..255

37- إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث: من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر، ط1، 2003، الأردن، ص..16

38- عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، http://www.ao-academy.org/wesima_articles/library

39- السعيد بوطاجين، اللعنة عليكم جميعا، مجموعة قصصية، منشورات الاختلاف، الجزائر،2001.

40 - محمد مفتاح، مجهول البيان، توبوقال للنشر، ط1، 1990.صص.58.57.

41- الطاهر رواينية، النص الأدبي وشعرية المناصصة، دار توبوقال للنشر، ط1، 1990، صص.57.58

42- تصف المسرحية ببراعة رحلة ديونسيوس اله المسرح إلى الدار الآخرة، وخلال عبوره نهر العالم الآخر كانت جوقة الضفادع تناغم نقيقها مع ضربات المجاديف في الماء، بما شكل أغنية الطبيعة بعدها تبدأ مناظرة في العالم السفلي بين يوربيدس واسخيلوس تنتهي بهزيمة يوربيدس ليقتنع ديونيوس بأن أسيخليوس أجدر منه بالنقد الاجتماعي فيصادقه ويصطحبه معه إلى العالم الأرضي ليرشد بمسرحياته الآثنيين يتطهروا من الضلال. ينظر عبد الإله الصائغ، النقد الأدبي الحديث وخطاب التنظير، مرجع سابق.

43- الطاهر رواينية، النص الأدبي وشعرية المناصصة، ص.365. 366.

44- يوسف أبو العدوس، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، .ط1،الأهلية للنشر والتوزيع، عمان 1997ص.19.

45- نصر حامد أبو زيد، الاتجاه العقلي في التفسير، دراسة في قضية المجاز عند المعتزلة، المركز الثقافي العربي. ط5. 2003.

46- عبد الحميد بورايو، إنتاجية النص، دراسة في اركيولوجية الثقافة الجزائرية من خلال ثلاثة أنماط نصية أدبية: الأسطورة /الملحمة /الرواية، مجلة اللغة والأدب، العدد 12، أكتوبر 1997، دار الحكمة، ص 193.